anxoa
89-B
10768

JAHRBUCH DER KUNSTHISTORISCHEN SAMMLUNGEN
DES ALLERHÖCHSTEN KAISERHAUSES, BAND XXV, HEFT 2.

J72K

ZWEI KARTONZEICHNUNGEN

VON

GIULIO ROMANO

VON

JOSEF MEDER.

MIT 2 TAFELN UND 2 TEXTABBILDUNGEN.

WIEN. 1904. LEIPZIG.
F. TEMPSKY. G. FREYTAG.

Das Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses gelangt unter Beibehaltung der bisherigen Ausstattung vom Jahre 1901 an nicht mehr in ganzen Bänden, sondern in zwanglosen Heften in den Buchhandel. Jedes dieser auch einzeln verkäuflichen Hefte wird sogleich nach seiner Fertigstellung ausgegeben und enthält in der Regel eine ganze in sich abgeschlossene Abhandlung oder Urkundenpublikation; nur bei sehr kurzen Publikationen werden deren mehrere in ein Heft vereinigt.

Unsere Abonnenten erhalten diese mit fortlaufender Seiten- und Tafelbezeichnung versehenen Hefte sofort nach ihrem Erscheinen, zugleich mit dem letzten Hefte eines Jahrganges aber Titel, Inhalt und Register des ganzen Bandes.

Der Umfang eines Jahrganges ist auf zirka 45 Druckbogen bestimmt, welcher Verminderung die schon für den XVIII. Jahrgang (XXI. Band) eingetretene und auch für die folgenden Bände festgesetzte Reduktion des Ladenpreises von früher 120 Kronen auf fortan 90 Kronen (= 90 Mark) entspricht. Dieser Ladenpreis von 90 Kronen (= 90 Mark) per Jahrgang gilt jedoch nur für die Abonnenten, beziehungsweise für die Abnehmer aller einen ganzen Band bildenden Hefte. Für den Einzelverkauf wird der entsprechend erhöhte Ladenpreis jedes Heftes bei seinem Erscheinen von Fall zu Fall festgesetzt.

Für die Jahrgänge I—XVII (Band I—XX) bleibt der frühere Ladenpreis von 120 Kronen (= 120 Mark) per Jahrgang aufrecht.

DIE REDAKTION

des Jahrbuches der kunsthistorischen Sammlungen
des Allerhöchsten Kaiserhauses.

f 27.54

JAHRBUCH DER KUNSTHISTORISCHEN SAMMLUNGEN
DES ALLERHÖCHSTEN KAISERHAUSES, BAND XXV, HEFT 2.

ZWEI KARTONZEICHNUNGEN

VON

GIULIO ROMANO

VON

JOSEF MEDER.

MIT 2 TAFELN UND 2 TEXTABBILDUNGEN.

WIEN. 1904. LEIPZIG.
F. TEMPSKY. G. FREYTAG.

Es müssen seltsame Umstände zusammengewirkt haben, daß eine Zeichnung wie der nebenan abgebildete Madonnenkopf (Tafel X) von so ausgesprochen Raffaelischem Schulcharakter einst unter das Werk des holländischen Malers Abraham Bloemaert gerathen und als von diesem Meister herrührend selbst in dem Katalog der Albertina[1] verzeichnet werden konnte. Ein feiner Madonnenkopf von Raffaelischer Holdseligkeit, der, von vorne gesehen, in andächtiger Stimmung die Augen wie auf einen Gegenstand gerichtet hat. Die vorne gescheitelten Haare umrahmen die freie Stirne und fallen dann links in großen Locken herab. Das Kopftuch ruht, geschmackvoll geordnet, auf dem Scheitel und fällt dann rechts in breiten Falten auf die Schulter.

Die natürliche Größe des Kopfes, die breite, kräftige Kreidetechnik auf einem aus vier Bogen zusammengeklebten Papier lassen uns vor allem nicht im Zweifel, daß hier ein Teil einer Kartonzeichnung vorliegt, die einst mit noch anderen Blättern als Vorlage zu einem Bilde gedient hatte. Sie weist viele Schäden, Flecke und Restaurierungen auf und es gab große Schwierigkeiten, eine einigermaßen gute Reproduktion davon zu bringen.

Was wir mit dem Begriffe des Raffaelischen Madonnentypus verbinden, das findet sich hier in dem Kopfe ausgeprägt und es darf daher nicht wundernehmen, wenn bereits Morelli gelegentlich einer Durchsicht der holländischen Albertina-Zeichnungen unser Blatt mit der Notiz «Raffaello (?)» versah. Die große freie Stirne, die weit auseinandergestellten Augen, die breite Nasenwurzel, welche in die sanft geschwungenen Augenlider übergeht, das süße, inneres Glück verratende Lächeln um den Mund, das alles bringt ja dieser Kopf zum Ausdruck, nur etwas derber, kräftiger und weniger innig als bei Raffael.

Ein Zufall wollte es, daß durch die Neuaufstellung der fürstlich Liechtensteinschen Handzeichnungen mir ein männlicher Kopf von ganz ähnlichem Gepräge in die Hand kam,[2] der schon durch die gleiche äußere Ausstattung an die Albertina-Zeichnung erinnerte (Tafel XI). Auch hier wieder fast Naturgröße, die breite Kreidetechnik, das aus vier Teilen zusammengeklebte und außerordentlich gebräunte Papier. Während die Madonna dem Beschauer zugewendet ist, zeigt der von reichem Haargelock umgebene männliche Kopf — und zwar allem Anscheine nach der eines heil. Josef — eine Profilstellung. Außerdem ist hier noch seine linke Hand sichtbar, welche den knotigen Stab fest umfaßt, und in der linken unteren Ecke ein Stück drapierte Schulter einer zweiten abgeschnittenen Figur. Diese Zeichnung trägt unten in älterer Schrift den Namen «Rafaeli», schließt diesen Meister aber auf den ersten Blick aus.

---

[1] Albertina, Inv.-Nr. 8109, 44 × 35 *cm*; Wasserzeichen: Anker im Kreise, darüber sechseckiger Stern. In Wickhoffs Katalog nicht erwähnt, weil derselbe die holländischen Schulen nicht enthält.

[2] Portef. V, Nr. 9. 40·5 × 30·5 *cm*, alter Bestand, gleichfalls mit dem Wasserzeichen: Anker im Kreis, darüber sechseckiger Stern.

Lichtdruck von M. Frankenstein, Wien.

Kopf der heil. Jungfrau, Kartonzeichnung von Giulio Romano.

Wien, Albertina.

Lichtdruck von M. Frankenstein, Wien.

Kopf des heil. Joseph, Kartonzeichnung von Giulio Romano.

Wien, Sammlung des reg. Fürsten von und zu Liechtenstein.

Eine genaue Nebeneinanderstellung dieser beiden Zeichnungen (Fig. 1) bestätigte die Vermutung, daß beide Blätter zusammengehören und Teile eines und desselben Kartons sein müssen. Nicht nur die Kopfgröße, die Technik, die Komposition stimmten überein, sondern beide Blätter ergänzten mit einemmale auch jene Teile, welche anfangs zu fehlen schienen, wie z. B. die linke Schulter der Madonna. Selbst die Ränder der einzelnen zusammengeklebten Bogen paßten gegenseitig wieder aneinander, so wie einst vor dem trennenden Schnitt der Schere. Als Komposition betrachtet, gehörten beide zu einer heil. Familie oder zu einer Anbetung des Jesukindes; denn Josef sieht aufmerksam über die Schulter der in Andacht versunkenen Jungfrau.

Damit war die weitere Schlußfolgerung gegeben, daß diese zwei zusammengehörigen Teile aus einem großen Gemäldekarton stammen mußten, dessen Aufbewahrung eben wegen seiner Größe Schwierigkeiten verursachte, so daß einer der früheren Besitzer ohne viel Umstände sich die beiden Köpfe als das für ihn Interessanteste herausgeschnitten habe. Durch wiederholten Verkauf kamen sie schließlich ganz auseinander.

Derartige Beispiele begegnen uns häufig in Kunstsammlungen, indem wir einzelne Köpfe, selbst gut gezeichnete Hände oder Füße auf Kartonpapier finden, die ohne viel Federlesens aus einer großflächigen Komposition herausgeschnitten erscheinen. Die Schwierigkeit der Aufbewahrung ist und war auch die häufigste Ursache, daß sich heute verhältnismäßig wenig vollständige Kartons erhalten haben. Einmal bedurfte die dünne und dabei oft aus vielen Bogen zusammengeklebte Fläche, um nicht schadhaft zu werden, einer Verstärkung durch unterklebte Bogen oder gar einer Unterspannung mit Leinwand, und wollte man die empfindliche Oberfläche gegen Verstaubung und rohe Eingriffe schützen, so war sogar Glas und Rahmen am Platze. Beide Maßnahmen erforderten aber nicht bloß Opfer an Geld und Mühe sondern auch viel Raum, um sie unterzubringen; und diese Opfer scheinen nicht immer in dem Verhältnisse zu dem Werte der einzelnen Kartonzeichnungen gestanden zu haben.

Häufig ereignete es sich auch, dass die Kartons schon unter der Hand des Künstlers beim Übertragen der Komposition auf die Wandtafel oder auf die Leinwand großen Schaden erlitten. Bei Vorzeichnungen für Fresken geschah es fast regelmäßig, daß das Papier, auf der feuchten Kalkschichte liegend, die kräftige Führung des Elfenbeingriffels[1] längs der Hauptkonturen nicht vertrug, leicht zerriß und infolge dessen, sobald es eben seine Dienste getan hatte, dann ohneweiters als überflüssiger Ballast weggeworfen wurde. Dabei konnte es gleichfalls vorkommen, daß ein Verehrer des Künstlers sich noch gut erhaltene Köpfe herausschnitt und aufbewahrte. War es aber Brauch, die Konturen des Kartons mit großen Nadeln zu durchlöchern, — und dies fand bei Tafel- und Leinwandbildern statt — damit das Kohlenpulver durchgestaubt werden konnte, so wurde auch hier das Papier bedeutend mitgenommen. Man nannte diese Art der Bause Spolverizzare und das Beutelchen mit dem Kohlenstaube Spolvero.[2] Das harmloseste und für die Zeichnung am wenigsten gefährliche Verfahren war die Bausierung mit dem Netze (con la rete, la qual'è una graticola di quadri piccoli), welche gewiß auch bei dem Karton, dem unsere beiden Köpfe entstammen, angewendet wurde. Fast alle Kartonzeichnungen des Fra Bartolommeo — und von ihm haben wir wohl die meisten erhalten — beweisen die Anwendung der letztgenannten Technik und es ist bezeichnend, daß sie alle für Tafelbilder und nicht für Freskogemälde bestimmt waren.

Bei diesen hier dargelegten Ursachen der häufigen Zerstörung von Hilfszeichnungen, wenn wir einen entsprechenden deutschen Ausdruck für Kartons einsetzen wollen, und bei der verhältnismäßig großen Seltenheit derselben freuen wir uns daher heute wirklich, wenn für ein altes Gemälde zufällig wieder eine echte Kartonzeichnung auftaucht, welche uns wie ein Zeitgenosse vergangener Tage etwas über die Entstehung eines Kunstwerkes zu berichten weiß. Ganz so liegt der Fall bei unseren beiden Kartonköpfen, welche unter falschen Namen Jahrhunderte lang herumirrten und nun

[1] Baldinucci, Vocabulario Toscano, p. 30, Cartoni: Di poi accomodano essi cartoni sopra la tavola o muro, dove la pittura deve farsi, calcando i dintorni sopra la mestica, o intonaco, con istile d'avorio o legno duro, cui cede la calcina.

[2] Baldinucci, a. a. O.: E questo dicono spolverizzare et chiamano spolvero lo strumento, che adoperano per introdurre la polvere.

sich einerseits untereinander, anderseits auch mit dem Gemälde, dem sie einst dienten, zusammenfanden.

In dem Momente, als der Josefkopf sich zu dem Madonnenkopf als zugehörig erwies, war auch der Name des Künstlers leichter zu bestimmen; denn alle die Eigenschaften, welche hier als charakteristisch gelten können, um auf einen Meisternamen zu führen, wiesen nur auf einen Schüler Raffaels, auf Giulio Romano hin.

Schon eine rasche Durchsicht des Malerwerkes dieses Künstlers ergab die volle Bestätigung dieser Vermutung, indem sich in einem Stiche von Louis Desplaces[1] nicht bloß in ganz übereinstimmender Weise die beiden Köpfe auffinden ließen, sondern auch die ganze Komposition, eine Anbetung der Hirten, alle jene Teile der beiden Zeichnungen aufklärte, welche durch das Abschneiden eine richtige Deutung vorher nicht ermöglicht hatten, so z. B. die Hand oberhalb des Marienkopfes, die zu der Figur einer Hirtin gehörte. Der Stich aber ist nach einem heute im Louvre befindlichen Bilde hergestellt, welches als ein zweifellos eigenhändiges Werk Giulio Romanos erwiesen ist und welches man am besten die heil. Nacht mit dem heiligen Longinus nennen könnte[2] (Fig. 2).

Fig. 1. Köpfe der heil. Maria und des heil. Josef.
Zusammenstellung der beiden Kartonzeichnungen der Albertina und der Sammlung Liechtenstein.

Die Anordnung in dem Gemälde ist folgende: Maria und Josef knien unter einem ruinösen Bau, zwischen Fels und altem Mauerwerk in bewundernder Andacht vor dem Jesukinde, welches, in Leinen gehüllt, auf dem Boden liegt und gegen den Beschauer die Äuglein wendet. Hinter beiden drängen und beugen sich Hirten und Hirtinnen, welche zum Teile Opfer und Geschenke bringen. Im Vordergrunde links die mächtige Gestalt des heil. Longinus in der Tracht eines römischen Kriegers, der sich mit der Linken auf die heil. Lanze stützt und mit der Rechten die das Blut Christi bewahrende Vase hält. Ihm gegenüber, gekleidet in Grün und Rot, Johannes Evangelista mit dem Schlangenkelch. Durch den Spalt, der durch die rückwärtige Mauer und durch das Deckengebälke gebildet wird, blickt man in die nächtliche Landschaft hinaus, wo vier Hirten die aus dunklem Gewölke hervorbrechende Engelerscheinung gewahren.[3]

Dieses vielfigurige Gemälde, welches einzelne Gestalten in natürlicher Größe zeigt, befindet sich seit den Zeiten Ludwigs XIV. in Paris und wurde für diesen durch Jabach um 500 Pfund Sterling erworben. Jabach übernahm es von König Karl I. von England und dieser kaufte dasselbe mit mehreren anderen Gemälden vom Herzog von Mantua.[4] Damit sind wir auch an dem Orte angelangt, wo das Kunstwerk entstand.

---

[1] Stich von L. Deplaces im Cabinet du Roy Nr. 49 im Gegensinne und von Fr. Chauveau.
[2] Nr. 1418. H. 2·75 *m* × B. 2·12 *m*.
[3] Lafenestre u. Richtenberger, Peinture en Europe, Louvre, p. 95.
[4] Lafenestre u. Richtenberger, a. a. O. — Vasari-Milanesi V, 545, Note 3.

Wenn wir bei Vasari die Vita des Giulio Romano nachlesen, finden wir folgende auf unser Gemälde bezügliche Stelle:

«Fece il medesimo in Santo Andrea di Mantova, alla cappella della signora Isabella Buschetta, in una tavola a olio una Nostra Donna in atto di adorare il puttino Gesù che giace per terra, e Giuseppo e l'asino ed il bue vicini a un presepio; e da una banda San Giovanni Evangelista, e dall'altra San Longino: figure grandi quanto il naturale.»[1]

Wir erfahren demnach, daß Giulio Romano das Bild in Mantua über Auftrag einer dort ansässigen Dame gemalt habe und daß dasselbe in der dortigen Kirche S. Andrea in der Familienkapelle

Fig. 2. Giulio Romano, Die heilige Nacht mit den Heiligen Longinus und Johannes Evangelist (Ausschnitt). Paris, Louvre.

Buschetta aufgestellt wurde. Von der Kapelle erst entnahm der Herzog die Tafel und ließ sie in seinem Palaste unterbringen, wo sie bis 1630 blieb.[2]

Ein Datum trägt das Bild nicht, doch läßt sich seine Entstehungszeit ungefähr feststellen; sie muß in die Jahre von 1524, wo Federigo Gonzaga den Künstler nach Mantua berief, bis zum Jahre 1546, wo Giulio starb, d. i. in eine Spanne von 22 Jahren fallen. Hermann Dollmayr nahm die Mitte dieser Zeit, also 1536 an.[3]

Steht nun die Autorschaft Giulio Romanos für das Bild selbst fest, so ist dieselbe für unsere Hilfszeichnung noch nicht so unbedingt ausgesprochen, da es ja auch vorkam, daß diese, nur als Behelf

[1] Vasari-Milanesi V, 545. [2] Ebenda, Note 3.
[3] Dollmayr im Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses XVI, 274.

geltend, von Schülern hergestellt wurde. Gewissenhafte Meister, selbst wenn sie schon auf der Höhe standen, zeichneten sich aber in der Regel ihre Kartons selbst und überließen den Gehilfen nur die mechanische Übertragung der fertigen Zeichnung auf die zu bemalende Fläche. Wir wissen dies von Lionardo, Michelangelo, Fra Bartolommeo, Raffael und anderen.

Anderseits trägt eine Kartonzeichnung durch das Regelmäßige oder, sagen wir besser, Akademische ihrer Zeichnungsweise einen derartig allgemeinen Charakter an sich, daß wir das Persönliche eines Meisters, welches sonst aus seinen Studien und Skizzen zu uns spricht, hier meist vermissen.

Der Kopf des heil. Josef — nicht so jener der Madonna — verrät nichtsdestoweniger Giulios eigene starke Hand. Die eigentümliche, stets wiederkehrende Schwingung der Linie, welche ein von ihm im Profil gezeichneter Mund zeigt, die dicke Unterlippe, die Haarlocken, wirr durcheinander und stark bewegt, die schnurgerade aus der Stirne herauswachsende Nase, die etwas zusammengekniffenen Augenbrauen, der auffallend kleine Daumen an Josefs Hand, das sind durchwegs Eigentümlichkeiten Pippis, zumal aus seiner Mantuaner Zeit. Das Derbe, Robuste, bereits stark Manierierte tritt hier ebenso deutlich hervor wie in seinen gleichzeitigen Freskobildern.

Auch die Madonna, wenngleich zarter und im allgemeinen milder aufgefaßt, zeigt in der Zeichnung den Hang zu derben Bildungen, wie z. B. in der Ober- und Unterlippe — ganz im Gegensatze zu der römischen Periode, wo Raffaels abgeklärte und reine Formen Giulio noch als höchstes Ziel erschienen waren.

Es darf nach all dem seine Autorschaft kaum in Zweifel gezogen werden und wir müssen die beiden Kartonreste als ebenso gut von Giulios Hand herrührend anerkennen wie das Gemälde selbst.

Druck von ADOLF HOLZHAUSEN in Wien,
K. UND K. HOF-BUCHDRUCKER.

89-B10768